DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v0i0.80638

زیبایی‌شناسی شگرد ادبی التفات و نقش تفسیری آن در مثنوی

دکتر بتول واعظ[1]

چکیده

تفسیر هر متن، بسته به عناصر متن‌سازی چون زبان، بلاغت، ساختار ادبی، درون‌مایه و گونه‌شناسی، با دیگری متفاوت است و روش تفسیری منحصربه‌فردی می‌طلبد. موضع تفسیری هر متن در جایگاهی اتفاق می‌افتد که گره‌های تفسیری آن متن ظاهر می‌شود. گاه گره‌های تفسیری یک متن در نتیجهٔ ابهام ساختاری آن واقع می‌شود. یکی از عواملی که موجب ابهام و گره‌افکنی در ساختار ادبی متن می‌شود، شگرد ادبی التفات است؛ ویژگی ابهام‌آفرینی التفات ناظر به رویکرد و نگاهی جدید به این شگرد ادبی است که با توسع بخشیدن به این مفهوم، از نگاه سنتی در باب التفات فراتر می‌رود. اصلی‌ترین پرسش این پژوهش این است که چگونه التفات که در نگاه جدید شامل هر نوع تغییری در متن می‌شود، می‌تواند هم موجب ابهام ساختاری ـ معنایی در متن شود و هم در راستای رفع این ابهام و تفسیر آن عمل کند؟ این پژوهش با روشی توصیفی ـ تحلیلی به بیان انواع و کارکردهای شگرد ادبی التفات در مثنوی معنوی می‌پردازد و نشان می‌دهد که مثنوی یکی از متونی است که بارزترین گره تفسیری آن، متعلق به وجوه التفاتی آن است، به‌گونه‌ای که با شناخت نقش زیبایی‌شناختی این شگرد و تبیین نقش نشانه معناشناختی آن در ساختار این متن، می‌توان به تفسیر بهتر و علمی‌تری از آن رسید. با مطالعه و بررسی بسیاری از داستان‌های مثنوی در دفترهای مختلف، روشن شد که یکی از مهم‌ترین کارکرد التفات در مثنوی در کنار نقش زیبایی‌شناختی آن، کارکرد تفسیری و معرفت‌شناختی آن است که در خدمت تبیین نظام اندیشهٔ مولوی قرار دارد و نشان‌دارترین ویژگی ساختاری و معنایی مکتب فکری اوست. از دیگر یافته‌های این پژوهش، معرفی و تبیین دیگر انواع التفات از قبیل التفات زبان‌شناختی، تفسیری، روایت‌شناختی، پدیدارشناختی، روش‌شناختی و

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران batulvaez@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۴

گفتمانی است که در تفسیر و شرح مثنوی به این وجوه التفاتی و نقش آن‌ها در تفسیر چندان توجه نشده است.

کلیدواژه‌ها: التفات ادبی، مثنوی معنوی، گره تفسیری، ساختار، نشانه‌شناسی، تفسیر، معرفت‌شناسی.

مقدمه

بازگشودن و تفسیر هر متن، بسته به عناصر متن‌سازی چون زبان، بلاغت، ساختار ادبی، درون‌مایه و گونه‌شناسی آن با دیگری متفاوت است و روش تفسیری منحصربه‌فردی می‌طلبد. سادگی و پیچیدگی و به‌تبع آن، ضرورت تفسیری یا غیرتفسیری یک متن، با توجه به شاخص‌ها و معیارهای مختلفی مشخص می‌شود، به‌گونه‌ای که در مواجهه با هر متنی به‌راحتی و به یک شیوه، نمی‌توان حکم به ساده یا پیچیده بودن آن متن داد. موضع تفسیری هر متن، در جایگاهی اتفاق می‌افتد و ضرورت می‌یابد که گره‌های تفسیری آن متن ظاهر می‌شود؛ مقصود از گره تفسیری، نقاط ابهام و دشوار هر متن است که نیاز به توضیح و شرح دارد؛ بنابراین، تفسیر در جایی اتفاق می‌افتد که ابهام یا دشواری فهمی در متن بنا به عوامل مختلف به وجود آید. نوع این گره‌های تفسیری و جایگاه وقوع آن‌ها با توجه به عناصر متن‌ساز، درجات وضوح و خفا یا سادگی و پیچیدگی متون را مشخص می‌کند؛ گاه دشواری فهم یک متن در گروه مسائل زبان‌شناختی آن است؛ مسائلی چون تعقیدهای لفظی، واژگان غریب و کم کاربرد، کهن‌گرایی، نحو پیچیده، استعاره‌سازی و ابهام در زبان که در رویارویی نخست با متن، فهم آن را به تعویق می‌اندازد؛ بنابراین گره تفسیری این‌گونه متون، در زبان آن‌ها واقع شده است که با گره‌گشایی از این موضع می‌توان به فهم و درک متن دست یافت.

گره‌های زبانی لزوماً منجر به آفرینش متون پیچیده در معنای فلسفی آن نمی‌شوند، بلکه با اندکی تربیت زبانی و بلاغی ذهن مخاطب و مطالعهٔ مکرر متونی از این قبیل می‌توان به فهم آن‌ها پی برد. متونی نظیر اشعار خاقانی، انوری، ظهیر فاریابی و نظامی از این گروهند.

اما گاه گره‌های تفسیری یک متن به علت ابهام ساختاری آن واقع می‌شود؛ یعنی متن دارای زبانی ساده و روان است، اما عواملی نظیر مشخصه‌های روایت، سمبول‌ها و استعاره‌سازی شبکه‌ای، جایگاه‌های فصل و وصل و حرکت‌های پیوسته در متن منجر به ساختاری مبهم و نشاندار می‌شوند.

به‌عبارتی‌دیگر، گره تفسیری در چنین متونی، گرهی ساختاری بوده و بازگشودن این متون از طریق فهم کارکردهای معنایی ـ نشانه‌شناختی این گره‌های ساختاری تحقق می‌یابد. در متونی نظیر غزلیات حافظ، مثنوی معنوی و داستان‌های مدرن با پیچیدگی و ابهام در ساختار مواجهیم. یکی از عواملی که موجب ابهام و گره‌افکنی در ساختار متن می‌شود، شگرد ادبی التفات است. شناخت وجوه و مواضع التفاتی هر متن و کشف نقش و کارکرد زیبایی‌شناختی هرکدام از انواع التفات، روشی مهم در تفسیر و فهم آن متن است.

مثنوی معنوی یکی از متونی است که یکی از گره‌های تفسیری آن متعلق به وجوه التفاتی آن است، به‌گونه‌ای که با شناخت این مواضع التفاتی و تبیین نقش نشانه ـ معناشناختی آن‌ها در ساختار این متن، می‌توان به تفسیر بهتر و علمی‌تری از آن رسید. برخی از خطاهای تفسیری که در فرایند خوانش مثنوی واقع شده، در نتیجهٔ پیچیدگی ساختاری این متن و عدم توجه به نقش تفسیری وجوه التفاتی آن است.[1] «به نظر می‌رسد مهم‌ترین تأثیرگذاری معارف بر مثنوی در تعلیق‌ها و گسست‌ها، التفات‌ها و چرخش‌های ناگهانی باشد که ساختار داستانی مثنوی را نسبت به آثار داستانی پیش و پس از خود متمایز ساخته و گاه موجب ابهاماتی شده که سخن مولوی را معرکهٔ آراء مفسران ساخته است»(حسینی، ۱۳۸٦: ۸۱).

موضوع پژوهش حاضر، کشف انواع التفات در مثنوی و تبیین نقش‌ها و کارکردهای این شگرد بلاغی در فرایند تفسیر این متن است. ازاین‌رو در این پژوهش دو پرسش اساسی مطرح می‌شود:

در مثنوی با چه انواعی از التفات مواجه می‌شویم؟

شگرد ادبی التفات در مثنوی چه کارکردها و نقش‌های زیبایی‌شناختی دارد و کدام نقش آن از ظهور بیشتری در متن برخوردار است؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ التفات در مثنوی و بیان انواع و کارکردهای آن (با رویکردی نو به این شگرد ادبی) تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما در بسیاری از پژوهش‌های قرآنی و ادبی، التفات و نقش زیبایی‌شناختی آن با رویکرد قدیم و گاه جدید، بررسی و تحلیل شده است. در زیر به برخی از این پژوهش‌ها اشاره می‌کنیم.

«بازنگری معنایی در التفات بلاغی و اقسام و کارکردهای آن»، هما رحمانی و عبدالله رادمرد (۱۳۹۱)؛ «کاربرد التفات در بافت کلام الهی»، عبدالله رادمرد و هما رحمانی (۱۳۹۱)؛ «شگردهای التفات در سه شاعر فارسی‌زبان خاقانی، مولانا و حافظ و مقایسهٔ آن با بلاغت عربی قرآن»، سعید واعظ، یحیی عطایی (۱۳۹۱)؛ «التفات، مشخصه‌ای سبکی در غزل هندی»، رادمرد، عبدالله و رحمانی، (۱۳۹۲)؛ «گونه‌شناسی صنعت التفات در قرآن مجید با توجه به مؤلفه‌های گفته‌پردازی»، فرزان سجودی و سرکی (۱۳۹۳)؛ «خاستگاه‌های هنر در دین؛ صنعت التفات در قرآن»، عبدالحلیم (۱۳۹۱)، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی؛ پژوهش جدید دیگر در زمینهٔ التفات، کتاب *گمشدهٔ لب دریا* از تقی پورنامداریان است که در بخشی از آن با عنوان «التفات و انسجام»، التفات را یکی از ابزارهای انسجامی و شیوهٔ تأویل غزلیات حافظ دانسته است (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۲٤–۲۰۲).

پژوهش جدید دیگر، کتابی است با عنوان *التفات در شعر معاصر فارسی، رویکردی نشانه‌شناختی (سجودی و فرید دهقان طرزجانی، ۱۳۹۲)* که مقاله‌ای نیز با همین عنوان از آن استخراج شده است. در این کتاب، التفات معادل apostroph در بلاغت غربی قرار داده شده است که مربوط به انواع خطاب و تغییر زاویهٔ دید با توجه به مشارکت‌های مختلف است. معنا و حوزهٔ کاربردی التفات در این پژوهش بیشتر آن چیزی است که در علم بیان، تشخیص یا استعارهٔ مکنیه خوانده می‌شود. دیگر کتابی است با عنوان «*در جست‌وجوی نشانه‌ها* »(کالر، ۱۳۹۰).

الف: مفهوم‌شناسی التفات

در باب التفات و تعریف آن در کتاب‌های بلاغی سنتی و جدید بسیار بحث شده است.[۲] در متون بلاغی کلاسیک، غالباً قلمرو معنایی و مفهومی التفات بسیار محدود است، به‌گونه‌ای که بیشتر شامل تغییر اسلوب‌های خطاب و تغییر موضوع می‌شود. این قلمرو مفهومی در بسیاری از کتاب‌های بلاغت متأخر نیز منعکس شده است. «التفات تغییر سخن از غیبت به خطاب یا از خطاب به غیبت است... برای التفات نوع دومی را هم ذکر کرده‌اند: وقتی سخن تمام شود اما بعد از آن، مصراع یا بیتی بیاید که از لحاظ معنی مستقل باشد، لیکن به سخن قبل هم مربوط باشد»(شمیسا،۱۳۷۲: ۱۲۰). البته در برخی پژوهش‌های جدید، قلمرو معنایی التفات بسیار توسع یافته و شامل هر نوع تغییری می‌شود که در روند طبیعی کلام اتفاق بیفتد؛ «با توسعهٔ معنایی و بازنگری در مفهوم التفات به یاری مفاهیم زبان-

شناسی همچون آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، برجسته‌سازی، ساختارشکنی، انسجام و ... می‌توان این شگرد ادبی را یکی از مؤلفه‌های ساختاری متن دانست که اغلب با تمرکز بر محور عمودی و پیکرهٔ شعر قابل شناسایی است و هرگونه تغییر و خلاف عادت در روند و روال کلام را در بر می‌گیرد»(رک: رحمانی، هما و رادمرد، ۱۳۹۱: ۱٦۳–۱٦٤).

ب: انواع التفات در مثنوی

ساختار مثنوی الگوبرداری‌شده از ساختار بیانی قرآن است. «به نظر من علت وجود این موارد ناشی از همان شیوهٔ مولوی است در تغییر بی‌قرینهٔ متکلم و به تبع آن مخاطب که اشاره کردم ناشی از ساختار بیانی قرآن است»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲۸). البته در دیگر مؤلفه‌های ساختاری نظیر مخاطب‌شناسی، حرکت از ظاهر به باطن، تمثیل و روایت‌پردازی و بلاغت گفتار نیز متأثر از این کتاب وحیانی است.

از نظر نشانه‌شناسی انواع، می‌توان مثنوی را نوعی خطابه یا شعر گفتاری قلمداد کرد؛ «از ویژگی-های دیگر که هم طرز بیان اهل منبر را در مثنوی منعکس می‌کند، انتقال دائم از خطاب به غیبت و از غیبت به خطاب است. این طرز بیان که بلاغت منبری را با شیوهٔ قصه‌گویان و معرکه‌داران هم پیوند می‌دهد، حالتی زنده و پر تحرک و هیجان‌آمیز به کلام می‌بخشد و خطابه را تا حدی صبغهٔ نمایشی می‌دهد و در نزد اهل بدیع و بلاغت از آن به صنعت التفات تعبیر می‌کنند»(زرین‌کوب، ۱۳٦۸: ۱۵۱)؛ زیرا نشانگان و رمزگان ژانر گفتار و خطابه در این متن نسبت به نشانگان متن نوشتاری، ظهور و بروز بیشتری دارد. یکی از رمزگان ویژهٔ نوع گفتار یا خطابه در مثنوی، شگرد ادبی التفات و بسامد بالا و متنوع آن است. مولوی به سبک و روش قرآن در بیان اسرار عرفانی و مفاهیم معرفتی، از نظمی پراکنده و در عین حال معناشناختی بهره گرفته است و با استفاده از حرکت‌های مختلف و متعدد که در قالب تداعی معانی، روایت‌پردازی‌ها، تمثیل‌ها و تغییر زاویهٔ دیدها نمود یافته، شبکه‌ای درهم تنیده از معانی را در کلیت اثر شکل داده است. میزان و انواع وجوه التفاتی در مثنوی آن قدر زیاد و متنوع است که بدون کشف جایگاه نشانه ـ معناشناختی آن‌ها نمی‌توان به تفسیر درستی از این متن دست یافت؛ بنابراین مهم‌ترین کارکرد التفات در مثنوی، همان کارکرد تفسیری و معرفت‌شناختی آن است که با جهان‌بینی عرفانی مولانا و روش معرفت‌شناسانهٔ او که براساس دیالکتیک و حرکت تکاملی استوار است، تناسب و همخوانی دارد. «...همین نگرش هگل، یعنی آشتی اضداد، نشان‌دهندهٔ

دیالکتیکی است که تاریخ فلسفه آن را به نام او ثبت کرده است. هگل در بخشی از این پیش‌گفتار در پی اثبات دیالکتیکی بودن تحولات فلسفی در جهان بشری بوده و معتقد است ظهور یک فیلسوف و اندیشهٔ متضاد او نسبت به اندیشهٔ فلسفی فیلسوف یا فلاسفهٔ پیش از خود، کاملاً طبیعی و لازمهٔ تحول برای رسیدن روح انسانی به روح مطلق است. بدین معنا که این تضادها در حقیقت تضاد نیستند، بلکه در نگاهی کلان، اجزایی لازم از یک کل هستند که همه با هم برای هدفی واحد در تلاش‌اند. شگفت‌انگیز که مولوی پیش از هگل برای بیان تضاد دیالکتیکی در عالم به همان شیوهٔ خاص هگلی به همین مثال‌های گیاهان توجه داشته است؛ مثلاً تحول دیالکتیکی تبدیل شکوفه به میوه»(رک: نیری، محمد یوسف و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۰۱) برخلاف کارکرد التفات در غزل سبک هندی که با توجه به گفتمان وجودشناسانهٔ حاکم بر هنر آن دوره (فلسفهٔ تلفیقی و وجودشناسانهٔ ملاصدرا)، بیشتر کارکردی وجودشناختی است تا معرفت‌شناسانه. غزل سبک هندی از التفات برای بیان وجوه متعدد عین و ذهن و ساحات گوناگون یک پدیده بهره می‌گیرد. اسلوب معادله و مضمون‌پردازی و بیت‌محوری که عنصر غالب سبک هندی است، بازتاب بارز چنین تفکری است، در حالی که غرض مولانا از بیان وجوه متعدد یک یا چند پدیدار به طور همزمان با استفاده از شگرد التفات، بیشتر معرفت‌شناسانه است تا دلالت‌شناسانه و وجودشناسانه.

تفاوت دیگر وجه التفاتی در مثنوی و غزل سبک هندی، در نوع حرکت این دو گونهٔ شعر نهفته است. در مثنوی، بیشتر شاهد حرکت از ظاهر به باطن هستیم که گاه تنها در یک ساحت از معنا متوقف نمی‌شود، بلکه به بواطن یک پدید رسوخ می‌کند، در حالی که در شعر سبک هندی بیشتر شاهد حرکت از باطن به ظاهر یا ذهن به عین هستیم. در حقیقت ساختار اسلوب معادله برچنین منطقی استوار است. «ساختار بیت هندی چنین است که در مصراعی، مطلب معقولی گفته شود، و در مصراع دیگر با تمثیل یا رابطهٔ لف و نشری متناظر یا تشبیه مرکب، آن را محسوس کنند»(شمیسا،۱۳۸۳: ۲۷٦).

در این‌جا به بیان و شرح انواع التفات در مثنوی با توجه به کارکرد تفسیری آن می‌پردازیم. انواع شگرد التفات در مثنوی را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی نمود[۳]:

التفات زبان‌شناختی: تغییر زبان و اسلوب‌های بیانی

تغییر معنایی واژگان (التفات از حوزهٔ معنایی واژگان و اصطلاحات)

التفات نشانه‌شناختی (التفات از یک نظام نشانه‌شناختی به نظام نشانه‌شناختی دیگر)

التفات زیبایی‌شناختی: تغییر ژانر و گونهٔ ادبی (جانشینی گونه‌های ادبی به جای یکدیگر)

التفات از صراحت به ابهام

التفات از متن به تمثیل و برعکس

التفات از تمثیل به تفسیر

التفات سمبلیکی

التفات شناختی (التفات از حوزهٔ انسانی به حوزهٔ طبیعی ⟵ استعارهٔ شناختی)

التفات تفسیری: التفات از متن به تفسیر

التفات از متن به تأویل

التفات بینامتنی

التفات روایت‌شناختی: التفات از یک راوی به راوی دیگر (تغییر راوی)

التفات خطابی

التفات از مخاطب درون‌متنی به مخاطب برون‌متنی

التفات زمانی

التفات بافت‌شناختی (مبتنی بر تغییر بافت)

التفات پدیدارشناختی

التفات روش‌شناختی

التفات فرامتنی

التفات معرفت‌شناختی

التفات گفتمانی

تبیین هر کدام از این وجوه التفاتی، بررسی سبک‌شناسانهٔ کاربرد هر یک از این انواع و تحلیل مبنا و نقش تفسیری آن‌ها در مثنوی، موضوعی درخور پژوهشی مفصل و مجزاست؛ زیرا وجوه التفاتی و نوع حرکت‌ها و تغییرات درون‌متنی در متن‌های مختلف با توجه به گونهٔ ادبی مورد نظر، غایت هنری

یک متن، جغرافیای فرهنگی و اجتماعی حاکم بر دورهٔ خلق اثر هنری، گفتمان‌های غالب در هر دوره و ... متفاوت است و هر یک مبنای تفسیری مستقل و خاصی می‌طلبد.

در این پژوهش به تبیین و تحلیل چند وجه التفاتی مهم در مثنوی خواهیم پرداخت.

التفات زبان‌شناختی؛ التفات نشانه‌شناختی:

یکی از التفات‌های زبان‌شناختی مهم در مثنوی، التفات نشانه‌شناختی یا تغییر یک نظام نشانه‌شناختی به نظام نشانه‌شناختی دیگر است. عدم توجه به چنین شگردی، موجب بدفهمی یا کژفهمی مضمون اصلی و قصد تفسیری برخی از داستان‌های مثنوی شده است.

این موضوع به اسلوب و نظام ساختاری مثنوی برمی‌گردد؛ زیرا مولوی دو یا چند نظام گفتمانی و نشانه‌شناختی را در عرض هم مطرح می‌کند و به شیوهٔ توصیفی ـ بدون نگرش انتقادی آشکار ـ به تبیین مبانی آن‌ها می‌پردازد و در خلال این نظام‌های اندیشگانی، دیدگاه و اعتقاد شخصی و معرفت‌شناختی خاص خود را که ـ غالباً در تقابل یا تکامل این گفتمان‌هاست، ابراز می‌دارد. این همان روش دیالکتیک عرفان مولوی است که به تدریج اصول اندیشهٔ خود را ـ نه به صورت تک بعدی و منفک از سایر منابع اندیشه ـ بلکه در کنار دیگر صورت‌های اندیشه پیش می‌برد و آن‌ها را تکامل می‌بخشد.[٤] بنابراین یکی از التفات‌های مخفی در مثنوی که کارکرد تفسیری مؤثری دارد، حرکت از میان ساحت‌های اندیشگانی مختلف و التفات از آن‌ها به نظام اندیشهٔ عرفانی خاص خود بوده که گاه برآیندی از نظام‌های فکری دیگر است.[٥] ما چنین حرکتی را به التفات نشانه‌شناختی تعبیر می‌کنیم. در این تعبیر هر یک از نظام‌های گفتمانی و اندیشگانی را یک نشانه و نظام نشانگانی تلقی کرده‌ایم؛ یعنی در چنین صورتی با تغییر یک نظام گفتمانی، واحدهای زبانی و رمزگانی آن گفتمان نیز تغییر می‌کند. به‌گونه‌ای که حوزهٔ معنایی واژگان و اصطلاحات نیز با این التفات دگرگون شده و تبدیل به نشانه‌ای در خدمت نظام نشانه‌شناختی جدید می‌گردد. برای مثال در داستان «شیر و نخجیران» عدم توجه به چنین التفاتی موجب فهم نادرست از معنای متن شده است. در این داستان، موضوع غالب و آشکار داستان، تقابل دو گفتمان اشعری و معتزلی ـ جبر و اختیار ـ است؛ بنابراین در ابتدا چنین فهم می‌شود که مولوی در پی تبیین اصول این دو گفتمان بوده و گاه خود را نیز موافق با یکی از این دو عقیده نشان داده است. به دلیل حرکت ذهنی و بیانی مولوی میان این دو اندیشه، خواننده گاه دچار تناقض در فهم می‌شود و یا این که مولوی را به تناقض‌گویی متهم می‌کند که گاه موافق اندیشهٔ جبری است و

گاه اندیشهٔ متعزلی؛ در حالی که دست‌یابی به اندیشهٔ شخصی و نظریهٔ معرفت‌شناختی مولانا در باب خدا، انسان و فعل او، مستلزم توجه به التفات‌هایی است که در متن صورت گرفته است.

التفات مولوی به دو حکایت «نگریستن عزرائیل به مردی» و «زیافت تأویل مگس» در میانهٔ داستان اصلی، نیز اشاره به بسترسازی جبر حقیقی و معنای آن و بیان مراتب سلوک (لوح حافظ و لوح محفوظ و ...) ما را در کشف نظریهٔ معرفت‌شناختی مولوی در باب جبر و اختیار یاری می‌رساند. با در نظر گرفتن این التفات‌های موضوعی و معنایی و تبیین آن‌ها در پیوند با کلیت داستان، پی می‌بریم که بحث کلامی جبر و اختیار در نظام معرفت‌شناختی مولانا موضوعیتی ندارد، بلکه وی با توصیف عقاید این دو نظام فکری کلامی ـ اشعری و معتزله ـ به نقد آن‌ها و بیان اندیشهٔ خود می‌پردازد. مولانا به مقولهٔ کلامی جبر و اختیار از زاویهٔ اندیشهٔ وحدت‌گرای خود می‌نگرد؛ ازاین‌رو از ثنویت این دو مفهوم کلامی می‌گذرد و به یک مفهوم می‌رسد و آن مقولهٔ جبر عرفانی است که از آن به مقام «معیت» با حق تعبیر می‌کند.[۷] از سوی دیگر با توجه به التفات‌های معنایی متعدد مولوی در این داستان و کشف ارتباط‌های پنهان میان این معانی در این داستان و حکایت‌های ماقبل و مابعد آن است که می‌توانیم به مضمون اصلی این حکایت دست یابیم و پی ببریم که دغدغهٔ مولانا نظیر دیگر متکلمان، بحث بر سر فعل انسان نسبت به خود و خدا نیست، بلکه با گذر از این بحث‌ها و استفاده از آن‌ها در حکایت «شیر و نخجیران»، به مقولهٔ مهم نفس‌شناسی و تبیین علم‌النفس عرفانی خود می‌پردازد؛ ازاین‌رو حوزهٔ معنایی واژگان و اصطلاحات کلامی‌ای چون جبر و اختیار، عقل، قضا و قدر و ... با التفات به نظام نشانه‌شناختی عرفانی مولانا، تغییر می‌کند و باید این اصطلاحات را در آن بافت و نظام تفسیر کرد.

گاه التفات از معنای متعارف یا اصطلاحی واژگان از طریق تفکر دوسویه‌نگر و نسبیت‌گرای مولوی صورت می‌گیرد؛ یعنی پدیده‌ها و مفاهیم را با رجوع از معنای متعارف آن‌ها، در نظام نشانه‌شناختی عرفانی خود با تعریفی جدید، تخصیص یا تعمیم معنایی می‌دهد؛ مانند اصطلاح «مکر» در ابیات زیر:

مکرها در کسب دنیا بارد است　　مکرها در ترک دنیا وارد است
مکر آن باشد که زندان حفره کرد　　آن که حفره بست آن مکری است سرد

(مولوی، ۱۳۷۹/۱:۹۹۸–۹۹۷)

یا با تعریف تازه از واژهٔ «دنیا» مفهوم زهد را از نظام نشانه‌شناختی زاهدانه و صوفیانهٔ آن، خارج کرده و در نظام معرفت‌شناختی خود دیگر باره تعریف می‌کند:

چیست دنیا؟ از خدا غافل بدن   نی قماش و نی زر و فرزند و زن
(همان: ۹۹۹/۱)

نمونهٔ دیگر آن، تغییر حوزهٔ معنایی و مفهومی اصطلاح از طریق فرایند تأویل است. برای مثال «لوح محفوظ» اصطلاحی مربوط به نظام نشانه‌ای قرآن مجید است. مولانا از این اصطلاح با وارد کردن آن به نظام نشانه‌شناختی عرفانی و التفات از آن بافت قرآنی، تعریفی جدید ارائه کرده و مفهوم آن را تخصیص داده است. لوح محفوظ در ابیات زیر از سطح یک پدیده التفات کرده و در معنای فاعل شناخت (انسان کامل) به کار رفته است. به عبارتی دیگر از ابژه به سوژه تبدیل شده است.

لوح حافظ، لوح محفوظی شود   عقل او از روح محفوظی شود
(همان:۱۰۸۷/۱)

نمونهٔ دیگر از التفات نشانه‌شناختی که در آن گوینده از معنای قاموسی واژه به معنای تفسیری و دلالت‌شناختی آن التفات می‌کند، از طریق روایت‌های تمثیلی واقع می‌شود. در ابیات زیر ابتدا مولوی کلیدواژهٔ «در» را در روایت تمثیلی خود به معنای قاموسی و در نظام نشانه‌ای ارجاعی واژه می‌آورد، سپس در تفسیر آن، این واژه وارد نظام نشانه‌ای عرفانی مولوی شده و وجهی استعاری سمبلیکی می‌یابد:

مر سگی را لقمهٔ نانی ز در   چون رسد بر در همی بندد کمر
می‌گزندش که برو بر جای خویش   حق آن نعمت فرو مگذار بیش...
باز این در را رها کردی ز حرص   گرد هر دکان همی گردی ز حرص
بر در آن منعمان چرب دیگ   می‌دوی بهر ثرید مرده ریگ
صومعهٔ عیسیست خوان اهل دل   هان و هان ای مبتلا این در مهل
(۲۹۹-۲۸۸/۳)

التفات زیبایی‌شناختی

۱- التفات سمبلیکی

یکی از التفات‌های زیبایی‌شناختی که در تفسیر داستان‌های مثنوی بسیار نقش دارد، چرخش معنایی و دلالی سمبل‌ها در یک داستان یا در طول چند داستان است؛ بدین معنی که مولوی گاه در یک داستان بوسیلهٔ یک کاراکتر یا یک شیء ـ چه انسانی چه غیرانسانی ـ برای بیان مفهوم یا تجربه‌ای عرفانی، نمادسازی می‌کند، اما تا آخر داستان بر همان حوزهٔ معنایی نمی‌پاید، بلکه از آن سمبل برای بیان مفهوم دیگری نیز بهره می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که کشف و فهم مضمون آن داستان در گرو تحلیل و تبیین این گونه التفات‌های معنایی ـ دلالی سمبل‌هاست. برای نمونه در داستان «شیر و نخجیران» ابتدا نماد «شیر» برای مفهوم‌سازی عقیدهٔ اهل اختیار و عینیت بخشی به آن، به کار رفته است؛ اما در انتهای داستان، حوزهٔ معنایی این سمبل تغییر کرده و تبدیل به نمادی برای مفهوم‌سازی خیال‌های کژ و باطلی می‌شود که انسان را به پستی می‌کشاند یا نمادی می‌شود برای روحی که اسیر نفس است. البته این التفات در این مورد کارکرد تقابلی ندارد؛ یعنی این دو حوزهٔ مفهومی از نماد «شیر» در تقابل با هم نیستند، اما دربارهٔ نماد دیگر این داستان یعنی «خرگوش»، این تقابل مفهومی از طریق التفات صورت می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که کاراکتری که در ابتدا نقشی مثبت در داستان دارد و موجب رهایی و آزادی نخجیران می‌شود، در پایان داستان، مولوی با یک چرخش معنایی چهرهٔ حقیقی این کاراکتر را که مضمون اصلی داستان نیز بر محور آن می‌چرخد، آشکار می‌کند و آن را نمادی از نفس و مکر آن معرفی می‌کند. مولوی التفات سمبلیکی را از طریق اضافهٔ تشبیهی که یکی از شیوه‌های تفسیری او در گشودن نمادهاست، انجام می‌دهد:

ای تو شیری در تک این چاه دهر — نفس چون خرگوش چون کشتت به قهر
نفس خرگوشت به صحرا در چرا — تو به قعر این چه چون و چرا (۱۳۸۴/۱-۱۳۸۵)

مولانا در دفتر چهارم، بار دیگر به نمادهای این داستان التفات می‌کند و به تفسیر آن‌ها می‌پردازد:

بی‌فروغت روز روشن چون شب است — بی‌پناهت شیر اسیر ارنب است (۱٤٦٨/٤)

در این بخش که در تفسیر آیهٔ «یا أیها المزمّل» آمده است، مولانا با رویکرد تفسیری و تأویلی خود و با التفات به مضمون‌گشایی داستان شیر و نخجیران، حضرت محمد (ص) را وجودی معرفی می‌کند که بدون پرتو وجودی او، شیر روح انسان اسیر خرگوش نفس است. تفسیر تکمیلی دیگر در

رمزگشایی چهرهٔ دوم این نماد (خرگوش = نفس)، از طریق التفات درون‌متنی دیگری صورت می‌گیرد که با رویکردی پنهان، موضوع دو بخش را به هم پیوند می‌دهد. این پیوند از طریق دو نشانهٔ واژگانی «دست زدن» و «رقصیدن» صورت می‌گیرد. در داستان شیر و نخجیران، وقتی خرگوش، شیر را شکست می‌دهد، مولوی این‌گونه شادی او را تصویر می‌کند که به‌گونه‌ای بر وجه سمبلیکی نخست آن (مثبت بودن نقش خرگوش) دلالت دارد:

دست می‌زد چون رهید از دست مرگ   سبز و رقصان در هوا چون شاخ و برگ

(١٣٧٤/١)

اما در دفتر سوم در حکایت «پیل بچگان»، با استفاده از همین نشانهٔ واژگانی، التفات معنایی دیگری در حوزهٔ این سمبل انجام می‌دهد که موجب تغییر نقش دلالی (نقش منفی خرگوش) آن می‌شود و به‌گونه‌ای نوعی دیالوگ انتقادی خاموش با کنش و رفتار عنصر سمبلیکی آن داستان (خرگوش) به شمار می‌رود.

در این جا زاویهٔ دید نیز از غیاب به خطاب تغییر کرده است:

رقص آن جا کن که خود را بشکنی   پنبه را از گوش شهوت برکنی

رقص و جولان بر سر میدان کنند   رقص اندر خون خود مردان کنند

چون رهند از دست خود دستی زنند   چون جهند از نقص خود رقصی کنند

(٩٧-٩٥/٣)

این التفات و چرخش معنایی سمبل‌ها در داستان «مرد اعرابی و سبوی آب» نیز اتفاق می‌افتد. با این که در ظاهر زن به عنوان نماد نفس معرفی و دارای نقش منفی پنداشته می‌شود، اما التفات مولوی به ساحت دیگر این موجود انسانی، به جایگاه و نقش هستی‌شناختی دیگرگونه‌ای از زن اشاره می‌کند[٧]:

مهر و رقت وصف انسانی بود   خشم و شهوت وصف حیوانی بود

پرتو حق است آن، معشوق نیست   خالق است آن، گوئیا مخلوق نیست

(٢٤٩٠-٢٤٨٩/١)

روش کشف و تبیین این نوع التفات سمبلیکی یا چرخش معنایی سمبل‌ها، مستلزم مطالعه و قرائت کل مثنوی است؛ زیرا حوزهٔ معنایی یک سمبل به صورت شبکه‌ای در سراسر این متن حضور

دارد. مولوی در هر داستان یا هر دفتر با توجه به مضمون مرکزی آن بخش، یک خوشهٔ معنایی پیرامون آن سمبل شکل می‌دهد که کشف دلالت آن با توجه به هاله‌های معنایی آن سمبل در بخش‌های دیگر مثنوی امکان‌پذیر است. حرکت ذهن خواننده میان دلالت‌های چندگانه و نظام نشانه‌شناختی یک سمبل در مثنوی با توجه به مضمون‌های مرکزی هر بخش، می‌تواند شبکه‌های معنایی مربوط به آن سمبل را در مرحلهٔ خوانش شکل دهد؛ بنابراین این وجه التفاتی هم در ذهن گوینده، زمان آفرینش متن و هم در ذهن خواننده هنگام قرائت آن اتفاق می‌افتد. این همان روش هرمنوتیکی است که برای شناخت یک متن، حرکت متناوب میان جزء و کل را اصل قرار می‌دهد؛ بنابراین زیبایی‌شناسی شگرد ادبی التفات در این سطح، همان زیبایی‌شناسی هرمنوتیکی است. برای مثال برای دریافت دلالت‌های معنایی سمبل «پیل» در مثنوی می‌بایست این جزء را در کل آن بررسی کرد.

مولوی پیل را در تمثیل «پیل اندر خانهٔ تاریک بود»[۸] نماد حقیقت کلی قرار می‌دهد که با شناخت حسی نمی‌توان به معرفت حقیقی آن رسید. در حکایت «پیل بچگان» در دفتر سوم[۹]، پیل مادر را نماد خداوند و پیل بچگان را نمادی برای اولیاء الله می‌آورد که خداوند بر آن‌ها غیرت می‌ورزد. (رک: دفتر سوم ابیات۶۹–۹۰) یا در جایی دیگر با تقابل دو سمبل «پیل و خر» به تفاوت سطح معرفت‌شناختی انسان‌های کامل و ناقص می‌پردازد[۱۰]. التفات‌های پیوستهٔ مولوی میان مدلول‌های مختلف سمبل «پیل» حرکتی از جزء به کل است که به تدریج موجب شکل‌گیری شبکهٔ معنایی این نماد در مثنوی شده است. در این جا التفات به حوزه‌های معنایی «پیل»، التفات تقابلی نیست، بلکه کارکرد این نوع التفات، تبدیل یک نماد جزء به یک نماد مرکزی است که به صورت اندام‌وار در کل متن حضور دارد. تفسیر این گونه نمادها، مستلزم کشف پیوند میان حوزه‌های مختلف معنایی آن‌ها در فرایند خوانش مثنوی است.

۲– التفات شناختی

مقصود از این التفات، همان استعارهٔ شناختی یا مفهومی است که شاعر برای توصیف و تبیین یک مفهوم یا پدیدار از ویژگی‌های حوزهٔ شناختی مفهوم یا پدیداری دیگر استفاده می‌کند. «استعارهٔ مفهومی در اصل، فهم و تجربهٔ چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است. لیکاف و جانسون،

اساس این رابطه را که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد، نگاشت مـی‌نامنـد. آن‌هـا مجموعه‌ای را که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و مجموعهٔ دیگـر را کـه دارای مفاهیم انتزاعی است، قلمرو مقصد یا هدف می‌خوانند»(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵). این نـوع التفـات، شامل دو گونه است: یکی همان تلقی و تعریفی است که بلاغت غربـی از اصـطلاح التفـات دارنـد و از آن به opostroph تعبیر می‌کنند. (رک: کالر، ۱۳۸۸: ۲۴۱–۲۷۳). التفات در این تلقی، شبیه بـه اسـتعارهٔ مکنیه یا تشخیص در بلاغت ماست؛ یعنی این که خطاب را که ویژگی انسان است، به غیـر انسـان نیـز تعمیم می‌دهند و آن را برای جمادات، نباتات و حتی مفاهیم نیز به کـار می‌برنـد؛ بـه عبـارت دیگـر در شعر، گوینده از حوزهٔ شناختی انسان به حوزهٔ شناختی طبیعت یا مفاهیم رجـوع می‌کنـد و پدیـدارهای مربوط به این حوزه‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد. نوع دیگر التفات شناختی، همان فرایندی است کـه از طریق استعارهٔ شناختی صورت می‌گیرد؛ یعنی شاعر برای بیان ویژگی‌های یک حوزهٔ شـناختیماننـد انسان و متعلقات او از مفاهیم مربوط به حوزهٔ شـناختی دیگـر اسـتفاده می‌کنـد. حرکـت شـاعر میـان حوزه‌های شناختی مختلف، نشانه‌ای ساختاری تلقی شده که منجر به آفرینش معنا می‌شـود. در مثنـوی شاهد هر دو گونهٔ التفات شناختی هستیم. برای نمونـه وقتـی مولانـا مفهـوم انتزاعـی «عشـق» را مـورد خطاب قرار می‌دهد، از این نوع التفات شناختی بهره گرفته است؛ یعنی از متعلق‌های اصلی خطاب کـه انسان (جاندار) است، به پدیدهٔ دیگری که متعلق طبیعی و اصلی آن نیسـت، التفـات کـرده اسـت. ایـن نوع التفات جز کارکرد زیبایی‌شناختی آن که فراینـد استعاره‌سـازی اسـت، کـارکرد تفسـیری نیـز دارد. وقتی مولانا پس از چند بیت که به صیغهٔ غیـاب دربـارهٔ مفهـوم عشـق سـخن می‌گویـد، بـه یکبـاره و بی‌واسطه، عشق را مورد خطاب قرار می‌دهد، آن را از ابژه به سوژه تبدیل کرده است؛ به تعبیـری دیگـر عشق را از سطح موضوع (object) و مفهوم به سطح فاعل (subject) رسانده اسـت. «عشـق» در ایـن سطح معرفت‌شناختی، همان آگاهی و حرکت شناختی است که نقش آفرینشگری و کیمیاگری دارد:

جـــان نباشـــد جـــز خبـــر در آزمـــون هـــر کـــه را افـــزون خبـــر جـــانش فـــزون

(۳۳۷۸/۲)

نمونهٔ دیگر این التفات که کارکرد معرفت‌شناختی دارد، التفات از ویژگی‌های حوزهٔ شناختی انسـان به حوزهٔ شناختی گیاه برای تبیین و عینیت‌بخشی به مفاهیم حوزهٔ عرفانی است:

غصـه‌ها زنـدان شـده اسـت و چهـار میـخ غصـه بـیخ اسـت و برویـد شـاخ بـیخ

بـــیخ پنهـــان بـــود هـــم شـــد آشـــکار　　قـبض و بسـط انـدرون بیخـی شـمار
چـــون کـــه بـــیخ بـــد بـــود زودش بـــزن　　تـا نرویـد زشـت خـاری در چمـن
بســـط دیـــدی بســـط خـــود را آب ده　　چـون برآیـد میـوه بـا اصـحاب ده
(۳۶۳-۳۶۰/۳)

۳- التفات تفسیری

یکی از وجوه التفات در مثنوی، التفات تفسیری یا تأویلی است. این نوع التفات که مبـین روش‌شناسـی معرفتی مولاناست، جزو پربسامدترین انواع التفات در مثنوی است. بررسی و شناخت این نـوع التفـات در مثنوی منجر به کشف رویکرد تفسیری و تأویلی خود مولوی به عنوان اولین مفسر مثنوی می‌شود.

در مثنوی گاه با داستان‌های تمثیلی و نمادهایی روبه‌رو می‌شویم کـه مولـوی در همـان داسـتان بـه شیوه‌های مختلفی از قبیل اضافهٔ تشبیهی، بینامتنیت (روایی، قرآنـی، داسـتانی و ...) تمثیـل و ... آن‌هـا را خود تفسیر می‌کند. این نوع تفسیر از نظر فاصـلهٔ زیبایی‌شـناختی بـه دو صـورت اسـت: گـاه نمـاد را بلافاصله پس از طرح آن در ابتدا یا انتهای داستان باز می‌گشاید:

ســـایهٔ یـــزدان چـــو باشـــد دایـــه‌اش　　وارهانـــــد از خیـــــال و ســـــایه‌اش
ســـایهٔ یـــزدان بـــود بنـــدهٔ خـــدا　　مـــردهٔ ایـــن عـــالم و زنـــدهٔ خـــدا
کیـــف مـــدّ الظـــل نقـــش اولیاســـت　　کـــو دلیـــل نـــور خورشـــید خداســـت
(۴۲۷-۴۲۵/۱)

و گاه در دفتری دیگر، بار دیگر با التفات به آن داستان تمثیلی یا نمادهایی که در یک یـا چنـد دفتـر قبل مطرح کرده بود، آن نماد را تفسیر می‌کند. عدم توجه به چنین روش تفسیری که به وسـیلهٔ التفـات از سوی خود مولوی صورت می‌گیرد، در برخی موارد موجـب فهـم نادرسـت و نـاقص داسـتان‌های مثنوی شده است. نمونهٔ آن نخستین داستان مثنوی یعنی قصهٔ «پادشاه و کنیزک» است که پیچیـدگی آن موجب تأویل‌های دور و درازی از آن شده است، در حالی که توجه به روش التفـاتی مولـوی، تفسـیر مؤلف‌محور آن را بهتر مشخص کرده و ما را به افق فهـم مولـوی و مـتن نزدیـک‌تر می‌کنـد. مولانـا در دفتر ششم طی داستان رمزی «قلعهٔ ذات الصور» با التفات به داسـتان «پادشـاه و کنیـزک» آغـاز و پایـان مثنوی را به هم پیوند می‌زند و ارتباط معناشناختی این دو داستان را آشکار کرده و گـرهٔ تفسـیری قصـهٔ

«پادشاه و کنیزک» را در دل قصۀ «دژ هوش ربا» باز می‌کند؛ بدین‌گونه که با التفات به داستان «پادشـاه و کنیزک»، مضمون اصلی و مرکزی آن داستان را که دیگر مضامین فرعی نیز پیرامون آن شکل گرفتـه‌انـد، مسئلۀ «سبب‌سازی و سبب‌سوزی» خداوند و حاکم بودن ارادۀ مطلـق خداونـد بـر ارادۀ انسـان و نفـی قیاس‌گرایی او می‌داند و بدین صورت از طریق این داستان، قصد تفسیری خود را از حکایـت نخسـت مثنوی توضیح می‌دهد. (ر.ک. به دفتر ششم مثنوی، داستان قلعۀ ذات‌الصور، ابیات٣٦٦٦–٣٧٠١).[۱۱]

یکی از فروع التفـات تفسـیری، التفـات بینـامتنی اسـت. مولـوی از طریـق ایجـاد بینامتنیـت میـان ساحت‌های گوناگون اندیشه و متون دیگر اعم از قرآن کریم، روایات، تاریخ، اسطوره و غیـره، دیـدگاه تفسیری ـ تأویلی خود را دربارۀ مقولات و پدیده‌ها ارائه می‌کند. کارکرد دیگر این نوع «حیـث التفـاتی»، ایجاد مکالمه با صورت‌های دیگر اندیشه و حضـور «دیگـری» در مـتن اسـت. گـاه هـدف مولـوی از پدیدار کردن «دیگری» در متن، «معرفت‌شناسی» بر مبنای قاعدۀ «تعرف الاشیاء بأضـدادها» اسـت و گـاه با فعال کردن «دیگری» در متن از طریق بینامتنیت با متون دیگـر بـه رمزگشـایی نمادهـا و داسـتان‌های تمثیلی خود می‌پردازد. برای نمونه در قصۀ «پادشاه و کنیـزک» بـا التفـات بـه داسـتان قرآنـی حضـرت خضر (ع) و حضرت موسی (ع)، مکالمه‌ای معرفت‌شناختی میان ایـن دو داسـتان ایجـاد می‌کنـد و بـا خارج کردن قصۀ خضر و موسی از بافت قرآنی به بافت عرفانی، ایـن «دیگـری» را در خـدمت تأویـل داستان قرار می‌دهد. (ر.ک. قصۀ پادشاه و کنیزک، دفتر اول). یا در ابیات زیر:

آن شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کر و فر
بلبل از آواز او بی‌خود شدی — یک طرب ز آواز خوبش صد شدی
همچو اسرافیل کاوازش به فن — مردگان را جان برآرد در بدن
یا رسیلی بود اسرافیل را — کز سماعش پر برستی فیل را
سازد اسرافیل روزی ناله را — جان دهد پوسیدۀ صد ساله را
انبیا را در درون هم نغمه‌هاست — طالبان را زان حیات بی‌بهاست
نشنود آن نغمه‌ها را گوش حس — کز ستم‌ها گوش حس باشد نجس
(۱۹۶۱/۱–۱۹۶۸)

مولوی با التفات از روایت داستانی پیرچنگی به تلمیح قرآنـی صوراسـرافیل، بـا اسـتفاده از تشـبیه، مکالمـه‌ای میـان دو آواز (آواز پیرچنگـی و آواز اسـرافیل) شـکل داده اسـت. کـارکرد ایـن بینامتنیـت

تلمیحی، تبیین تفکر دو سویه‌نگر و باطن‌گرای مولـوی در شـناخت پدیده‌هاسـت. بـه عبـارتی دیگـر، حرکت از ظاهر به باطن که مشخصهٔ ساختار معنایی مثنوی است، از طریق ایـن التفـات بینـامتنی نشـان داده شده است که آواز ظاهری پیرچنگی را در حرکتی تکاملی به آواز صوراسـرافیل و آواز درون انبیـاء پیوند می‌دهد.

این آواز که در ابتدای مثنوی با نی آغـاز شـده و در داسـتان‌های بعـدی بـه صـورت‌های مختلفـی متجلی گردیده است، به تدریج در دفتر ششم با روایت تمثیلی «قلعهٔ ذات‌الصور»، «صـورت» می‌پـذیرد. بدین معنی که سیر معرفتی مثنوی که با مقام شنیدن آغاز شده، به مرتبـهٔ «دیـدن» تبـدیل می‌شـود. ایـن حرکت از ظاهر به باطن یا تبدیل مقام گوش به چشم که بزرگترین التفـات معرفت‌شـناختی در مثنـوی است، خط پیوند تمام داستان‌های آن محسوب می‌شود. مولوی در جای جـای مثنـوی بـه ایـن قاعـدهٔ تبدیل که کانون اندیشه و مبنای معرفت‌شناختی اوست، اشاره کرده است:

کیمیـــا داری کـــه تبـــدیلش کنـــی　　گرچـه جـوی خـون بـود نـیلش کنـی (۶۹۹/۲)

هـر کجـا گوشـی بـد از وی چشـم گشـت　　هر کجا سنگی بـد از وی یشـم گشـت (۵۲۱/۱)

بنابراین یکی از کارکردهای این نوع التفات بینامتنی که نقش مهمی نیز در تفسیر مثنوی دارد، تبیـین نظام اندیشگی مولوی است.

نمونهٔ دیگر التفات بینامتنی که در دفتر نخست در ارتباط با قصـهٔ اول (پادشـاه و کنیـزک) صـورت می‌گیرد و گونه‌ای دیگر از التفات را با عنوان التفات «درون‌متنـی» شـکل می‌دهـد، التفـات از نخسـتین قصهٔ دفتر اول مثنوی به آخرین داستان اصلی این دفتر یعنـی حکایـت «از علـی آمـوز اخلـاص عمـل» است. به عبارتی دیگر مولوی با رسیدن به داستان آخر دفتر اول مثنوی، بار دیگـر بـا التفـات بـه قصـهٔ تمثیلی اول، دیدگاه تفسیری ـ تأویلی خود را برای مخاطب ارائـه می‌کنـد و به‌گونـه‌ای بـه رمزگشـایی دیگری از این داستان می‌پردازد. گره تفسیری داستان پادشاه و کنیزک، «کشـته شـدن کسـی اسـت کـه نمی‌بایست کشته می‌شد». مولوی با التفات بینامتنی به یک داستان تاریخی، از طریق تقابل مضـمونی بـه تفسیر قصهٔ اول می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی در قصهٔ «از علی آموز اخلاص عمل»، کشته نشدن کسـی اسـت که می‌بایست کشته می‌شد؛ بنابراین با رفت و برگشت میـان ایـن دو قصـه، بـه رمزگشـایی قصـهٔ اول می‌پردازد و با توجه به این وجه التفاتی، مضمون اصلی داستان پادشاه و کنیزک را که «تصـرف ولـی در

امور به اذن خدا، فنای ارادهٔ ولی در ارادهٔ خداوند و نفی قیاس‌گرایی مخاطب است، آشکار می‌کند. ابیاتی از این دو قصه را که خط پیوند معنایی آن‌هاست، در اینجا نقل می‌کنیم:

کشتن آن مرد بر دست حکیم / نه پی اومید بود و نه ز بیم
او نکشتش از برای طبع شاه / تا نیامد امر و الهام اله
آن پسر را کش خضر ببرید حلق / سرّ آن را در نیابد عام خلق
آن که از حق یابد او وحی و جواب / هر چه فرماید بود عین صواب ...
شاه آن خون از پی شهوت نکرد / تو رها کن بدگمانی و نبرد...
(۲۲۲/۱–۲۳۵)

****

گفت من تیغ از پی حق می‌زنم / بندهٔ حقم نه مأمور تنم
شیر حقم نیستم شیر هوا / فعل من بر دین من باشد گوا
سایه‌ای‌ام کدخدایم آفتاب / حاجبم من نیستم او را حجاب...
جز به باد او نجنبد میل من / نیست جز عشق احد سر خیل من...
بندهٔ شهوت بتر نزدیک حق / از غلام و بندگان مسترق
(۳۸٦۵/۱–۳۸۹۳)

در حقیقت بایست و نبایست در مسئلهٔ «کشتن» دو مرد در دو حکایت دفتر اول، نتیجهٔ قیاس‌گرایی اهل ظاهر است وگرنه در هر دو قصه، مضمون و تفسیر معرفت‌شناختی آن یکی است.

٤- التفات روایت‌شناختی

نوع دیگر التفات در مثنوی که نقش تفسیری مهمی در فهم کلام مولوی دارد، التفات‌های روایت‌شناختی است که خود شامل گونه‌های مختلفی می‌شود؛ نظیر التفات زاویهٔ دید، التفات راوی، التفات مخاطب‌شناختی، التفات زبان و لحن روایت، التفات زمان و مکان روایی و ... .

الف. تغییر راوی

بیشترین نوع التفاتی که موجب ابهام متن و دشواری تفسیر آن می‌شود، التفات از نوع تغییر پیوستهٔ راوی و زاویهٔ دید گوینده است؛ یعنی چند گوینده بدون فاصلهٔ زمانی و خطابی در شعر سخن

بگویند، به‌گونه‌ای که فاصله‌گذاری میان آن‌ها به‌راحتی قابل تشخیص نباشد. این نوع التفات، مشخصهٔ بارز سبک قرآنی است. «در قرآن به سبب هویت الهی متکلم یگانه‌ای که از همه چیز و همه کس درگذشته و حال آگاه است و سخن او از طریق یک واسطه (پیامبر) محسوس می‌شود، نه تنها مخاطب تغییر می‌کند، بلکه متکلم دستوری نیز مدام تغییر می‌کند و زبان قرآن را به صورتی درمی‌آورد که با زبان بشری و شیوهٔ ارتباطی انسان‌ها به کلی تفاوت پیدا می‌کند. از شاعران فارسی زبان تنها زبان مولوی است که در بخشی از غزلیات و بعضی قسمت‌های مثنوی به خاطر تجربهٔ فرایند ارتباط وحی از نظر بعضی عادت‌ستیزی‌های زبانی در بعضی موارد به قرآن کریم شباهتی پیدا می‌کند. در حافظ تجربهٔ عرفانی خاص مولوی در ارتباط با سرودن شعر وجود ندارد، بنابراین متکلم یا گویندهٔ شعر هم از نظر ظاهر و شخصیت دستوری و هم در باطن حافظ است، اما مخاطبان در طول شعر تغییر هویت می‌دهند، بی آنکه خواننده را قراین لازم دستوری متوجه این تغییر مخاطب کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۰٤)

بنابراین در مثنوی یکی از گره‌های تفسیری، همین التفات و تغییر راوی‌های چندگانه در دل هم است که از این ویژگی می‌توان به «سیّالیت راوی» تعبیر کرد و خود موضوع پژوهش ارزشمندی در مثنوی است. این نوع التفات غالباً در بیان تجربه‌های شناخت است. نمونه‌ای از این نوع التفات را در قصهٔ «طوطی و بازرگان» می‌بینیم. آنچه موجب ابهام و دشواری تفسیر این‌گونه وجه التفاتی شده، پیوستگی معنایی و وحدت موضوعی با وجود تغییر راوی است:

حرف چبود تا تو اندیشی از آن — حرف چبود خار دیوار رزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم — تا که بی این هر سه با تو دم زنم
آن دمی کز آدمش کردم نهان — با تو گویم ای تو اسرار جهان
آن دمی را که نگفتم با خلیل — و آن غمی را که نداند جبرئیل
آن دمی کز وی مسیحا دم نزد — حق ز غیرت نیز بی ما هم نزد
(۱۷۷۸-۱۷۷٤/۱)

در این ابیات مولانا از معنای متعارف و زبان‌شناختی دم زدن (سخن گفتن) به معنای معرفت‌شناختی آن ملتفت شده است، در حالی که متکلم و راوی در این چند بیت بدون تغییر ساختار نحوی و دستوری و بدون تغییر موضوع بحث، تغییر می‌کند و میان خداوند و راوی درون‌داستانی

(بازرگان، مولوی، انسان کامل، خداوند) در نوسان است. فهم ارتباط‌شناختی معنایی میان موضوع تجربه (دم) و فاعل تجربه (مولانا، انسان کامل) و متکلم وحیانی (خداوند) در این ابیات، عامل مهمی در تفسیر آن است.

ب. التفات خطابی

غالب‌ترین تعریف سنتی التفات، تغییر صیغهٔ کلام از غیاب به خطاب، خطاب به غیاب، متکلم به خطاب، خطاب به متکلم، غیاب به متکلم یا برعکس است.[۱۲] پژوهش‌های بسیاری این نوع التفات را در قرآن کریم و متون ادبی دیگر بررسیده‌اند، اما به کارکردهای زیبایی‌شناختی و معناشناختی این نوع التفات چندان توجهی نشده است. با توجه به اینکه مهم‌ترین کارکرد زیبایی‌شناختی التفات، وجه تفسیری آن است، یافتن اغراض معناشناختی این گونه تغییر خطاب‌ها بسیار اهمیت می‌یابد. این گونه گسست‌های زیبایی‌شناختی که با تغییر اسلوب‌های خطاب صورت می‌گیرد، با توجه به سه مؤلفهٔ متن، گوینده و مخاطب تفسیرپذیر است.

در این جا به برخی از کارکردهای معناشناختی تغییر خطاب در مثنوی می‌پردازیم:

کارکرد تأویلی: مولوی با تغییر خطاب، به تفسیر و تأویل نمادها و رمزهای مورد بحث می‌پردازد. نمونهٔ این کارکرد را در داستان «پیل بچگان» می‌بینیم:

پیل هست این سو که اکنون می‌روید پیل زاده مشکنید و بشنوید
پیل بچگانند اندر راهتان صید ایشان هست بس دلخواهتان
بس ظریف‌اند و لطیف و بس سمین لیک مادرشان بود اندر کمین...
اولیا اطفال حقند ای پسر غایبی و حاضری بس با خبر
غایبی مندیش از نقصانشان کو کشد کین از برای جانشان
گفت اطفال منند این اولیا در غریبی فرد از کار و کیا
از برای امتحان خوار و یتیم لیک اندر سر منم یار و ندیم
پشت دار جمله عصمت‌های من گوییا هستند خود اجزای من
(۸۳-۷٤/۳)

در این ابیات، مولوی از طریق تغییر صیغهٔ خطاب از مخاطب به متکلم، به تأویل نماد «پیل‌بچه» پرداخته است؛ زیبایی‌شناسی این التفات از این نظر است که تأویل این رمز با رجوع به دو متکلم صورت گرفته است؛ بدین‌گونه که یک‌بار راوی/مولوی این نماد را به اولیای الهی تفسیر کرده است و بار دیگر با هدف باورپذیری این وجه تأویلی در نزد مخاطب با رجوع به خداوند به شیوهٔ نقل مستقیم، از زبان خداوند به توضیح و تفسیر این وجه تأویلی پرداخته است.

کارکرد معرفت‌شناختی (تبدیل ابژه به سوژه):

گاه دلیل زیبایی‌شناختی تغییر اسلوب خطاب (از غیاب به خطاب)، معرفه‌سازی یک مقوله یا تبدیل یک پدیده از موضوع شناخت به فاعل شناخت است. به عبارتی دیگر، وقتی مولوی یک پدیده یا مفهوم را به شیوهٔ مناداسازی، مورد خطاب قرار می‌دهد، از یک طرف به شناخته بودن و فردیت‌پذیر بودن آن پدیده در نظام فکری خود اشاره می‌کند و از طرفی دیگر مطابق با تفکر هستی‌شناختی خود که تمام اشیاء، مفاهیم و پدیده‌ها را دارای روح و حیات می‌داند، به آن پدیده‌ها یا مفاهیم، مشخصهٔ (+ آگاهی و + فاعلیت) می‌بخشد:

هر که را جامه ز عشقی چاک شد — او ز حرص و جمله عیبی پاک شد
شادباش ای عشق خوش سودای ما — ای طبیب جمله علت‌های ما (۱/۲۲–۲۳)

***

سنگ بر احمد سلامی می‌کند — کوه یحیی را پیامی می‌کند
ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم — با شما نامحرمان ما خامشیم
چون شما سوی جمادی می‌روید — محرم جان جمادان چون شوید
(۱۰۲۸/۳–۱۰۳۰)

مولوی در این ابیات از طریق صیغهٔ خطاب، زنده بودن جمادات را از نگاه عارف اثبات می‌کند و با نسبت دادن ویژگی نطق به غیر انسان، در پی تبیین مبانی معرفت‌شناختی خود و نقد گفتمان ظاهرگرایی (معتزله) است؛ بنابراین کارکرد دیگر تغییر خطاب، کارکرد گفتمانی آن است. بدین معنی که در بیت اول، سخن گفتن جمادات (سنگ) با صیغهٔ سوم شخص (راوی دانای کل)، نشان از موضوع بودن این مفهوم دارد و تمرکز مولوی بر مشخصهٔ حیات داشتن جمادات است. این نکته‌ای است که از نظر اشاعره پذیرفته شده است؛ چون حقایق و پدیده‌ها را آن‌گونه که آمده (از طریق قرآن

و سنت) می‌پذیرند و قائل به تأویل آن‌ها نیستند. در حالی که معتزله منکر سخن گفتن جمادات هستند و این موضوع را تنها با شرط تأویل می‌پذیرند. در این ابیات مولوی با نسبت دادن ویژگی فاعلیت از طریق سخن گفتن به جماد، به نقد گفتمان تأویلی معتزلی پرداخته است. این گونه وجهه بخشیدن به جماد، از طریق دادن ویژگی نطق و مقام متکلم به آن، آن را از ابژه به سوژه تبدیل کرده است.

کارکرد تبیینی

یکی از روش‌های معرفت‌شناختی مولوی برای تبیین امور و پدیده‌ها با توجه به گفتمان عرفانی خود، مطالعهٔ آن‌ها با توجه به دو شأن الهی و انسانی آن‌هاست. این تفاوت کانون نگاه به پدیدارها از جمله انسان گاه از طریق فرایند تغییر خطاب در مثنوی صورت می‌گیرد. برای مثال در ابیات زیر:

حال عارف این بود بی‌خواب هم گفت ایزد هُم رقودٌ زین مرم
خفته از احوال دنیا روز و شب چون قلم در پنجهٔ تقلیب رب...
شمه‌ای زین حال عارف وانمود عقل را هم خواب حسی در ربود
رفته در صحرای بیچون جانشان روحشان آسوده و ابدانشان
و ز صفیری باز دام اندرکشی جمله را در داد و در داور کشی...
روح‌های منبسط را تن کند هر تنی را باز آبستن کند (۳۹٤/۱–٤۰۲)

شاعر با استفاده از التفات خطابی و تغییر زاویهٔ دید از غیاب به خطاب و دیگر باره به غیاب، برای تبیین پدیدهٔ خواب حسی و خواب روحانی بهره گرفته و تفاوت دو مقام انسان ناقص و انسان کامل را بازنموده است. در این ابیات با اینکه موضوع بحث یکی است، مولانا در هر بار التفات به این موضوع از زاویهٔ دید دیگری به آن می‌نگرد. گاه شأن الهی را در ارتباط با فعل او در نظر می‌گیرد و گاه شأن انسانی و عملکرد او را در ارتباط با مسئلهٔ معرفت توصیف می‌کند.

یا در ادامهٔ این ابیات:

کاش چون اصحاب کهف این روح را حفظ کردی یا چو کشتی نوح را
تا از این طوفان بیداری و هوش وارهیدی این ضمیر و چشم و گوش
ای بسا اصحاب کهف اندر جهان پهلوی تو پیش تو هست این زمان

یـــار بـــا او غـــار بـــا او در ســـرود　　　　مهر بر چشمست و بـر گوشـت چـه سـود
(۴۰۶/۱-۴۰۹)

با تغییر خطاب از غیبت به مخاطب، به مقایسهٔ دو شأن و مرتبهٔ انسانی (انسـان کامـل / انسـان اهـل نفس) و تقابل میان سطح معرفت‌شناختی آن‌ها می‌پردازد. تقابل میان دو ضمیر «او» و «تو» که یکـی بـه مقام غیبت و دیگری به مقام حضور تعلق دارد، نسبت بـه فاعلـان شـناخت (انسـان کامـل = اصـحاب کهف/ انسان غافل و صاحب نفس) کـارکردی بـرعکس دارد؛ یعنـی حضـور حقیقـی از آنِ اصـحاب کهف (اولیاء الله) و غیاب حقیقی از آنِ مخاطب غافل و اسیر نفس است.

یکی از مهم‌ترین کارکردهای التفات (بـویژه در التفات‌هـای روایت‌شـناختی) سمبل‌سـازی در مـتن است. بدین معنی که وقتی مولوی در میانهٔ یک روایت یا یـک موضـوع، یکبـاره بـه موضـوعی دیگـر می‌پردازد و برای مثال، تمثیلـی، حکـایتی، آیـه یـا روایتـی مـی‌آورد، ایـن التفـات موجـب تمثیلـی یـا سمبولیکی شدن آن بحث یا روایت داستانی می‌شود و آن را غیر زمانمند می‌کند؛ یعنـی اینکـه موجـب می‌شود ما از معنای ظاهری داستان فراتر رویـم و دلالـت آن را از یـک بافـت خـاص خـارج کـرده و بتوانیم آن متن را چونان یک نماد که دلالت همه زمانی و همه مکانی دارد، تلقی کنیم. برای مثـال وقتـی در داستان «پادشاه و کنیزک» پس از چند بیت نخست آن، یکباره از روایت داستانی بـه روایـت تمثیلـی کوتاه «آن یکی خر داشت پالانش نبود ...» می‌رسـیم، در حقیقـت بـا ایـن التفـات، نـوعی بافت‌شـکنی صورت گرفته که منجر به نمادین شدن این روایت شده است. با چنین فرایندی پـی می‌بـریم کـه ایـن داستان را فقط از منظر یک داستان نبینـیم، چـون در ایـن صـورت تناقض‌هـایی در فهـم کاراکترهـای داستانی و نقش آن‌ها ایجاد می‌شود؛ در حالی که مولانا داستان را تنها صورتی برای بیـان معنـا می‌دانـد. این ویژگی ساختاری مثنوی متأثر از ساختار قرآن کریم است؛ زیرا یکی از کارکردهای التفات در قـرآن نیز بافت‌شکنی و هم‌زمانی و هم‌مکانی کردن مفاهیم و آموزه‌های قرآنی و قصص آن است.

۵. التفات پدیدارشناختی

مقصود از پدیدارشناختی به زبان ساده این است کـه در شـناخت پدیـده‌ها، پیش‌فرض‌هـا و اطلاعـات پیشین به حالت تعلیق درآید و با نگاهی نو به پدیدارها، ابعاد و جنبه‌های تازهٔ آن کشف و ارائـه گـردد. «پدیدارشناسی به معنای تحت‌اللفظی‌اش، شناخت یا بررسی پدیدارهاست. شـناخت نمودهـای چیزهـا

یا چیزها آن‌چنان که در تجربهٔ ما نمودار می‌شوند. پدیدارشناسی تجربهٔ آگاهانه را آن‌چنـان کـه از منظـر سوبژکتیو یا اول شخص تجربه می‌شود، موضوع بررسی قرار می‌دهد» (وودراف اسمیت، ۱۳۹۳: ۱۳).

نگاه مولوی به جهان و پدیدارهای آن، نگاهی تازه و تأویلی است، به‌گونه‌ای کـه شـناخت حقیقـی پدیدارها را مستلزم (اعم از اشیاء و مفاهیم) کنار گذاشتن مفروضـات و تعـاریف گفتمان‌هـای دیگـر و یکی شدن فاعل شناخت با موضوع شناخت می‌داند که این ویژگی فصل ممیز اندیشـهٔ پدیدارشـناختی مولوی با پدیدارشناختی غربی است:

بـــس قیامـــت شـــو قیامـــت را ببـــین — دیـــدن هـــر چیـــز را شـــرط اســـت ایـــن
تـــا نگـــردی او نـــدانی‌اش تمـــام — خـــواه آن انـــوار باشـــد آن ظلـــام
عقـــل گـــردی عقـــل را دانـــی کمـــال — عشـــق گـــردی عشـــق را دانـــی ذبـــال

(٦/ ٧٥٩-٧٦١)

یکی از مهم‌ترین التفات‌های مثنوی که نقش تفسیری زیادی در فهم نظام اندیشگانی مولوی دارد، التفات پدیدارشناختی است. بدین معنی که مولانا بـا کنـار گذاشـتن مفروضـات و تعـاریف دیگـر پیرامون یک پدیده (حسی یا عقلی) با اسـتفاده از رویکـرد تـأویلی خـود، تعریـف تـازه‌ای از آن ارائـه می‌کند و ابعاد ناشناختهٔ آن را برای مخاطب باز می‌نمایاند. به عبارتی دیگـر از دانـش پیشـین و مسـلط پیرامون یک پدیده خروج می‌کند و به سوی شناخت بی‌واسطهٔ آن چیز و بازتعریف آن روی مـی‌آورد. این نوع التفات، حرکتی دیالکتیکی محسوب می‌شـود کـه صـورت اندیشـهٔ مولـوی را در کنـار دیگـر صورت‌های اندیشه به تدریج شکل می‌دهد. برای مثال بـازتعریف مولـوی از مقولـهٔ «آکـل و مـأکول»، نوعی حرکت پدیدارشناسانه است که از تعریف فلسفی این پدیده که تنها حوزهٔ محسوسـات را شـامل می‌شود، گذر می‌کند و مطابق با نظام اندیشهٔ عرفانی خود و با تأویل اصطلاح «حلق»، این مفهـوم را بـه حوزهٔ انتزاعیات و متافیزیک نیز تسری می‌دهد:

لقمه‌بخشـــی آیـــد از هـــر مـــرتبس — حلق‌بخشـــی کـــار یـــزدان اســـت و بـــس
حلـــق بخشـــد جســـم را و روح را — حلـق بخشـد بهـر هـر عضـوت جـدا ...
آکـــل و مـــأکول را حلـــق اســـت و نـــای — غالـــب و مغلـــوب را عقـــل اســـت و نـــای
حلـــق بخشـــید او عصـــای عـــدل را — خـــورد آن چنـــدان عصـــا و حبـــل را...
مـــر یقـــین را چـــون عصـــا هـــم حلـــق داد — تـــا بخـــورد او هـــر خیـــالی را کـــه زاد

پـس معـانی را چـو اعیـان حلق‌هاسـت		رازق حلق معـانی هـم خداسـت (۱۷/۳–۴۰)

نتیجه‌گیری

یکی از دشواری‌های تفسیر متن، عدم شناخت مواضع معنـا – نشانه‌شـناختی و ویژگی‌هـای سـاختاری آن و ناآشنایی با روش تفسیری متناسب با آن متن است؛ به عبارت دیگر نخستین گـام در تفسـیر مـتن، شناختن گره‌های تفسیری آن است. مثنوی معنوی از جمله متونی اسـت کـه از نظـر موضـع تفسـیری می‌توان آن را در زمرهٔ متون پیچیده محسوب کرد. این پیچیدگی که منجر بـه دشـواری تفسـیر مثنـوی شده است، برخاسته از ویژگی‌های ساختاری آن است. اصلی‌ترین شاخصهٔ ساختاری مثنـوی کـه یکـی از بارزترین گره تفسیری آن نیز به شمار می‌رود، وجـه التفـاتی آن اسـت. دشـواری تفسـیر ایـن مـتن عرفانی به دلیل التفات‌ها و حرکت‌های مختلفی است کـه در آن بـه شـیوه‌های گونـاگونی واقـع شـده است. بی‌توجهی به این نوع حرکت‌ها، مانع فهم درست و کامل مخاطب از آن می‌شود. در ابتـدای ایـن پژوهش، دو پرسش مطرح شد مبنی بر این که: در مثنوی با چه انواعی از التفـات مواجـه مـی‌شـویم و دیگر این که شگرد ادبی التفات در مثنوی چه کارکردها و نقش‌های زیبایی‌شناختی دارد و کـدام نقـش از ظهور بیشتری در متن برخوردار است؟ یافته‌های ایـن تحقیـق نشـان داد کـه در مثنـوی، مطـابق بـا بازنگری در مفهوم التفات و توسع معنایی بخشیدن به آن، با انواع گوناگونی از التفات مواجه مـی‌شـویم که عبارتند از: ۱. التفات زبان‌شناختی که خود به زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شـود نظیـر: تغییـر معنـایی واژگان، التفات نشانه‌شناختی۲. التفات زیبایی‌شناختی شامل: تغییر ژانـر ادبـی، التفـات از صـراحت بـه ابهام، التفات از متن بـه تمثیـل و بـرعکس، التفـات از تمثیـل بـه تفسـیر، التفـات سـمبلیکی و التفـات شناختی۳. التفات تفسیری شامل: التفات از متن به تفسیر، التفات از متن به تأویـل، التفـات بینـامتنی، ٤. التفات روایت‌شناختی شامل: التفات از یـک راوی بـه راوی دیگـر، التفـات خطـابی، التفـات زمـانی۵. التفات بافت‌شـناختی٦. التفـات پدیدارشـناختی۷. التفـات روش‌شـناختی۸ التفـات فرامتنـی۹. التفـات معرفت‌شناختی ۱۰. التفات گفتمانی. در پاسخ به پرسـش دوم، بـه ایـن نتیجـه رسـیدیم کـه مهم‌تـرین کارکرد شگرد ادبی التفات در مثنوی علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی (انسجام‌بخشی، ایجاد ابهام هنـری، آشنایی‌زدایی و گسترش روایی متن)، نقش معنایی ـ نشانه‌شـناختی آن در ایـن مـتن اسـت. التفـات در مثنوی نوعی پارادوکس ساختاری شکل می‌دهد که هم موجب گره‌افکنی در فهم متن و هـم عـاملی در

تفسیر آن است. این شگرد ادبی در مثنوی از سطح یک صنعت که در خدمت تزئین کلام است، فراتر رفته و تبدیل به عنصری معرفت‌شناختی شده که مشخصهٔ اصلی نظام فکری مولوی است. بدین معنی که التفات در مثنوی چونان نشانه‌ای، حکایت از ویژگی دیالکتیکی و پدیدارشناختی اصول اندیشهٔ مولوی دارد. با مطالعهٔ بسیاری از داستان‌های مثنوی، به نظر می‌رسد که بارزترین نوع التفات در این متن، التفات تفسیری است که از طریق فرایند تأویل صورت می‌گیرد و کارکردی معرفت‌شناختی دارد.

یادداشت‌ها

۱. در تفسیر بسیاری از داستان‌های مثنوی که محمل آراء و دیدگاه‌های مختلف مفسران قرار گرفته است، بی‌توجهی به شگرد التفات، موجب شده که متن در معرض تأویل‌های گوناگونی قرار بگیرد که گاه با بافت و ساختار کلی متن همخوانی ندارد، در حالی که مولوی خود از طریق چرخش‌های پی در پی معنایی و ساختاری، در خلال داستان‌های مختلف، آن رمزها و تمثیل‌ها را تفسیر کرده است. حکایت «پادشاه و کنیزک»، نخستین داستان مثنوی، از این قبیل است. اغلب مفسران چون ابن داستان را رمزی در نظر گرفته‌اند، آن را از وجوه مختلفی تأویل کرده‌اند، در حالی که نخستین حکایت مثنوی، رمزی نیست که نیاز به تأویل‌های دور و دراز داشته باشد. رمزی دانستن این حکایت و ارائهٔ تأویل‌های مختلف از آن، نشان از بی‌توجهی یا ناآشنایی مفسران از روش مولوی در داستان‌پردازی مثنوی دارد؛ این نکته‌ای است که فروزانفر در تحلیل این داستان بدان اشاره کرده است: «شارحان مثنوی این حکایت را به صور مختلف تأویل کرده‌اند بدین‌گونه: عقل، شاه است و نفس، کنیزک معشوقهٔ آن و باز تن، معشوق نفس است... ولیکن این تأویل‌ها غالباً مناسبتی با مذاق مولانا ندارد، از آن جهت که به طور کلی مثل و داستان در مثنوی برای توضیح و بیان مطلب می‌آید و مولانا نمی‌خواهد که آن را سرمشق اخلاقی و اجتماعی قرار دهد». (فروزانفر، بدیع‌الزمان، ۱۳۸۲، شرح شریف مثنوی، جزء نخستین و دوم از دفتر اول، چاپ یازدهم، انتشارات علمی و فرهنگی، صص۴۹–۵۰). برای آشنایی با برخی از تفسیرها و تأویل‌های این داستان که با نگاهی جزءنگر تنها همین داستان را در نظر داشته‌اند و به روش التفاتی مولوی در مثنوی توجه نداشته‌اند، رک: رنجبر، ابراهیم، ۱۳۸٦، تحلیل داستان شاه و کنیزک در مثنوی، پژوهش‌های ادب عرفانی، دورهٔ۱، شمارهٔ ۳، صص۱۴۳–۱٦٦؛ اسپرهم، داوود، ۱۳۸۹، نقد حال مولانا، جستاری در نقد و تحلیل داستان پادشاه و کنیزک، مولاناپژوهی، شمارهٔ۲؛ زمان احمدی، محمدرضا و الهام حدادی، ۱۳۸۹، تحلیل کهن الگویی داستان پادشاه و کنیزک، فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ٤۵ و مقالات دیگری در این باب. برخی از شرح‌های مثنوی نیز بدون تأویل این داستان به دلیل تفسیر بیت به بیت و بی‌توجهی به چرخش‌های معنایی و روایی مولوی در دفترهای مختلف، تنها به شرح دشواری‌های داستان پرداخته و تفسیری ارائه نکرده‌اند. رک: زمانی، کریم، ۱۳۹۵، شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر اول، چاپ چهل و هفتم، انتشارات اطلاعات. این اشکال روش‌شناختی (نادیده گرفتن شگرد ادبی التفات) در دیگر داستان‌های مثنوی نیز دیده می‌شود.:

۲. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ تعاریف التفات در کتاب‌های بلاغت قدیم و جدید، رک: ابن اثیر، (۱۳۸۰ه؛ ۱۹٦۰م)، المثل‌السائر فی ادب الکاتب و الشاعر، ص۱۷۰؛ رادویانی، محمد بن عمر (۱۳٦۲)،

ترجمان‌البلاغه، صص۷۹–۸۰؛ گرکانی، حاج محمد حسین شمس‌العلما (۱۳۷۷)، ابدع البدایع، ص۸۱ کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی، صص۱۰۱–۱۰۲؛ وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، ص۹۹؛ کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ (۱۳٦۹)، بدایع الأفکار فی صنایع‌الأشعار، صص۱۲۳–۱۲٤.

۳. با توجه به این که در این پژوهش، التفات توسع معنایی یافته و همان‌طور که در چند پژوهش اخیر نیز التفات را به معنای هر نوع تغییری در روند طبیعی کلام دانسته‌اند (رک: رحمانی، هما و رادمرد،۱۳۹۱)، این شگرد ادبی را در مثنوی تقسیم‌بندی کرده‌ایم. این اصطلاحات جنبهٔ ابتکاری دارد و تاکنون در هیچ پژوهشی چنین تقسیم‌بندی در باب التفات صورت نگرفته است.

٤. دربارهٔ شیوهٔ دیالکتیکی مولوی در مثنوی که در حقیقت روش معرفت‌شناختی وی بر آن استوار است و مقایسهٔ روش دیالکتیکی او با دیالکتیک غربی از جمله ارسطو و هگل، تا کنون پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است. برای مطالعه در این زمینه رک: نیری، محمدیوسف و نیکدار اصل (۱۳۹۷)، «همانندی‌های دیالکتیکی مولانا و هگل»، شعرپژوهی، سال دهم، شمارهٔ۳؛ گرگین، محمود (۱۳۸٤)، «معنی مثنوی یا معرفت دیالکتیکی در مثنوی مولانا»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۹۵؛ اکبری، منوچهر و رضادوست (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی دیالکتیک ایمان و فهم در هرمنوتیک مولانا و آگوستین بر اساس آموزهٔ «ایمان می‌آورم تا بفهمم»، فلسفه، دورهٔ٤۲، شمارهٔ ۱.

۵. این روش دیالکتیکی مولوی بدون قصد تطبیق یک به یک، به روش دیالکتیکی هگل شبیه است؛ از این جهت که سعی می‌کند از میان ساحت‌های متناقض یک یا چند اندیشه عبور کند و به سنتزی از آن‌ها دست یابد که برآیندی از آن‌هاست. نظیر روش او در بیان اندیشهٔ جبر و اختیار در حکایت «شیر و نخجیران»، دفتر اول. «درواقع این که هگل تناقض را در قالب سنتز می‌پذیرد، نقد وی بر فلسفهٔ کانت است. در نظر کانت و فیلسوفان پیشین، اساس دیالکتیک مبتنی بر اصل عدم تناقض بود و در مقابل، برای رسیدن به نظریهٔ دیالکتیکی که تناقض‌ها را قابل جمع می‌دانست، فلسفه منتظر هگل بود»(فولکیه، ۱۳٦۲: ٤۰. به نقل از نیری، ۱۳۹۷: ۱۹۳).

٦. این التفات تنها در یک داستان اتفاق نمی‌افتد، بلکه گاه در چند داستان بعد دیگر بار با رجوع به موضوع جبر و اختیار، جایگاه این اصطلاحات را در نظام فکری باطن‌گرای خود تفسیر می‌کند:

لفظ جبرم عشق را بی‌صبر کرد	و آن که عاشق نیست حبس جبر کرد
این معیت با حق و جبر نیست	این تجلی مه است این ابر نیست
	(رجوع کنید به دفتر اول، حکایت آمدن

رسول روم به نزد عمر، ابیات: ۱٤۹۹-۱۵۰۰)

۷. شگرد ادبی التفات در ظاهر با تداعی که یکی از مهم‌ترین عوامل گسترش روایی در داستان‌های مثنوی محسوب می‌شود، یکسان به نظر می‌رسد، در حالی که این دو مفهوم با هم تفاوت دارند؛ تداعی در اصل اصطلاحی روان‌شناختی است که یک مفهوم، سلسله مفاهیمی را به ذهن شخص فرا می‌خواند. فرایند تداعی معانی در ذهن این‌گونه است: «تداعی معانی آن‌گاه حاصل می‌شود که دو شیء، دو عامل یا دو پدیده، در یک زمان یا یک مکان به‌گونه‌ای با هم پیوند یابند که وقتی یکی در وجدان آگاه حضور یابد، دیگری را هم به خاطر آورد»(پارسا، محمد (۱۳۷٤)، زمینۀ روان‌شناسی، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات بعثت، صص۷۹ و ۱٦۹). در ادبیات نیز برخورد کلمات، عبارات، تصویرها و غیره بر اساس مشابهت، مجاورت یا مغایرت شکل می‌گیرد (رک: براهنی، رضا (۱۳۷۵)، بحران نقد ادبی و رسالۀ حافظ، تهران: انتشارات ویستار، ص۳۲٤).بنابراین، فرایند تداعی، یک عمل ذهنی است که بیشتر غیر ارادی و ناآگاهانه است و در مواجهۀ گوینده/نویسنده با یک کلمه، عبارت، رویداد یا موقعیتی شکل می‌گیرد که همتای دیگری را از طریق مشابهت یا مجاورت در ذهن او تصویر می‌کند، در حالی که التفات جنبۀ آگاهانه دارد و به صورت شبکه‌ای در کل متن می‌تواند جریان پیدا کند و محدود به زمینه‌هایی چون شباهت و مجاورت نیست و برخلاف تداعی که از طریق آن، کلامی از پس کلامی برانگیخته می‌شود، می‌تواند با فاصله از موقعیت پیشین و مرتبط با آن رخ دهد. البته با نگاهی دیگر می‌توان تداعی را نوعی از التفات در نظر گرفت؛ از این‌رو نسبت بین التفات و تداعی معانی در ادبیات، می‌تواند از نوع عام و خاص باشد؛ یعنی هر نوع تداعی، التفات است، ولی هر نوع التفات، تداعی نیست.

۸. پیل اندر خانۀ تاریک بود		عرضه را آورده بودندش هنود
(۱۲٦۹/۳-۱۳۱۷)

۹. مادر آن پیل بچگان کین کشد		پیل‌بچه‌خواره را کیفر کشد
پیل‌بچه می‌خوری ای پاره‌خوار		هم برآرد خصم پیل از تو دمار
بوی رسوا کرد مکراندیش را		پیل داند بوی طفل خویش را
(۱۵۸/۳-۱٦۰)

۱۰. پیل باید تا چو خسبد او ستان		بازبیند خطۀ هندوستان
خر نبیند هیچ هندوستان به خواب		خر ز هندوستان نکرده است اغتراب
(۳۰۸۹/٤-۳۰۹۰)

۱۱. گفته بودیم از سقام آن کنیز		وز طبیبان و قصور فهم نیز

کــان طبیبــان همچــو اســپ بــی‌عــذار / غافــــل و بــــی‌بهـــره بودنــــد از ســــوار
کامشـــــان پــــرزخم از قـــــرع لگــــام / سمّشـــــان مجـــــروح از تحویــــل گـــــام
ناشــده واقــف کــه نــک بــر پشــت مــا / رایــــــض چستیســــــت اســــــتادی‌نمـــــا
نیســـت ســـرگردانی مـــا زیـــن لگـــام / جــــز ز تصــــریف ســــوار دوســــتکام
آن طبیبـــــان آنچنـــــان بنــــدۀ ســــبب / گشــــته‌انـــد از مکـــر یـــزدان محتجـــب
گـــر ببنـــدی در صـــطبلی گـــاو نـــر / بازیـــــابی در مقـــــام گـــــاو، خـــــر
از خـــری باشـــد تغافـــل خفتــــه‌وار / کــــه نجــــویی تــــا کیســــت آن خفیــــه‌کــــار
در ســبب چــون بــی‌مــرادت کــرد رب / پــــس چـــرا بـــدظن نگـــردی در ســـبب...
ایــن تفســطط نیســت تقلیــب خداســت / مـــی‌نمایـــد کـــه حقیقـــت‌هـــا کجاســـت؟...

(۳٦٦٦/٦-۳۷۰۱).

۱۲. دربارۀ این تعریف از التفات رک: واعظ کاشفی، میرزاحسین (۱۳٦۹)، بدایع‌الأفکار فی صنایع‌الأشـعار، چـاپ اول، نشر مرکز، ص۱۲۳-۱۲٤؛ گرکانی، حاج محمدحسین شمس‌العلما (۱۳۷۷)، ابـدع البـدایع، چـاپ اول، انتشارات احرار تبریز، ص۸۱؛ شمیسا، سیروس (۱۳۸٦)، نگاهی تازه به بدیع، چـاپ سـوم از ویـرایش دوم، نشر میترا، ص۱٦٤؛ رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد (۱۳٤۱)، حقایق‌الحـدائق، بـه تصـحیح سـید محمد کاظم امام، انتشارات دانشگاه تهران، ص۵۵؛ همایی، جلال‌الـدین (۱۳۵٤)، فنـون بلاغـت و صـناعات ادبی، جلد اول، انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلـاب ایـران، ص ۲۹۳-۲۹٤؛ وحیـدیان کامیـار، تقـی (۱۳۸۳)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، چاپ سوم، انتشارات سمت، ص۹۹.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

ابن اثیر، ضیاءالدین. (۱۳۸۰ه؛ ۱۹۶۰م). *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر*. قدّمه و حقّقه: احمد الحوفی و بدوی طبانه. القسم الثانی. الطبعه‌الأولی. الفجاله. القاهره.

براهنی، رضا. (۱۳۷۵). *بحران نقد ادبی و رسالهٔ حافظ*. تهران: انتشارات ویستار.

بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. به کوشش رینولد الین نیکلسون. چاپ هفتم. تهران: نشر طلوع.

پارسا، محمد. (۱۳۷٤). *زمینهٔ روان‌شناسی*. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات بعثت.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

رادویانی، محمد بن عمر. (۱۳٦۲). *ترجمان‌البلاغه*. به تصحیح و اهتمام احمد آتش. چاپ دوم. تهران: انتشارات اساطیر.

رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد. (۱۳٤۱). *حقایق‌الحدائق*. تصحیح سید محمد کاظم امام. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۸). *سرّ نی*. جلد اول. چاپ سوم. تهران: نشر علمی.

زمانی، کریم. (۱۳۹۵). *شرح جامع مثنوی معنوی*. دفتر اول. چاپ چهل و هفتم. تهران: انتشارات اطلاعات.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۳). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ هفدهم. تهران: نشر آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات فردوس.

________. (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*. چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.

ضیف، شوقی. (۱۳۹۳). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*. ترجمهٔ محمدرضا ترکی. چاپ سوم. تهران: انتشارات سمت.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۲). *شرح شریف مثنوی*. جزء نخستین و دوم از دفتر اول. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *در جست‌و جوی نشانه‌ها*. ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی. ویرایش: فرزان سجودی. چاپ اول. تهران: نشر علم.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). *بدیع، زیبایی‌شناسی سخن پارسی*. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

گرکانی، حاج محمدحسین شمس‌العلما. (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*. به اهتمام حسین جعفری. چاپ اول. تبریز: انتشارات احرار.

واعظ کاشفی، میرزاحسین. (۱۳٦۹). *بدایع‌الأفکار فی صنایع‌الأشعار*. ویرایش: میرجلال‌الدین کزازی. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. چاپ سوم. تهران: انتشارات سمت.

وودراف اسمیت، دیوید. (۱۳۹۳). *پدیدارشناسی*. ترجمهٔ مسعود علیا. چاپ دوم. تهران: انتشارات ققنوس.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳٥٤). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. جلد اول. تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.

ب: مقالات

اکبری، منوچهر و علی اکبر رضادوست. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی دیالکتیک ایمان و فهم در هرمنوتیک مولانا و آگوستین بر اساس آموزهٔ «ایمان می‌آورم تا بفهمم». *فلسفه*. دورهٔ ٤۲. شمارهٔ ۱.

حسینی، سید محسن. (۱۳۸٦). «مناسبات بینامتنی معارف بهاءالولد و مثنوی معنوی از منظر داستان-پردازی». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ شانزدهم.

رحمانی، هما و عبدالله رادمرد. (۱۳۹۱). «بازنگری معنایی در التفات بلاغی و اقسام و کارکردهای آن». *جستارهای ادبی*. شمارهٔ۱۷٦.

گرگین، محمود. (۱۳۸٤). «معنی مثنوی یا معرفت دیالکتیکی در مثنوی مولانا». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شمارهٔ ۹٥.

نیری، محمد یوسف و دیگران (۱۳۹۷). «همانندی‌های دیالکتیکی مولانا و هگل». *شعرپژوهی* (بوستان ادب). دانشگاه شیراز. سال دهم. شمارهٔ سوم. پیاپی۳۷.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». *ادب‌پژوهی*. دورهٔ٤. شمارهٔ۱۲.